

Il linguaggio sopra la “base magica”

Realtà e scrittura in Nanni Balestrini

Andrea Zini

Personaggi, fatti ed esperienze collegati con precise realtà storiche e sociali (spesso rimosse o mistificate nella comunicazione ufficiale) occupano il piano del contenuto di molte opere in prosa di Nanni Balestrini. Conviene prendere ad esempio tre libri di successo: *Vogliamo tutto* (1971), il romanzo dell'operaio-massa e delle lotte operaie autonome della primavera-estate 1969 alla Fiat; *Gli invisibili* (1987), la storia di un ragazzo dell'Autonomia che vive le esperienze del Movimento nella seconda metà degli anni Settanta e subisce (con la carcerazione) la repressione con cui lo Stato vi si oppone; *I furiosi* (1994), *chanson de geste* di un gruppo di ultrà del Milan. E il discorso può estendersi a opere poetiche, basti citare *Le ballate della signorina Richmond* (1974-1989) e il poema *Blackout* (1980), o allo stesso radiodramma *Parma 1922*.

Tuttavia questa semplice constatazione non deve mettere in ombra la complessità del rapporto fra realtà e scrittura nella sua opera, tenacemente irriducibile ad uno schema contenutistico. Non inganni, in casi come *Parma 1922*, l'apparente trasparenza della prosa: con Balestrini ci si tiene sempre lontano dall'esercizio della scrittura come mimesi realistica.

L'esordio di Balestrini è poetico, e precede di almeno un decennio la pubblicazione del primo romanzo. Nel 1966, quando dà alle stampe *Tristano*, il trentunenne Balestrini è già presentato come «uno dei protagonisti della violenta trasformazione che la letteratura e in generale la cultura italiane stanno passando per effetto della neo-avanguardia».¹ Redattore de "Il Verri" dalla prima ora, membro della dirompente pattuglia dei poeti «Novissimi», con all'attivo diversi libri di poesie (cui attribuisce titoli come *Il sasso appeso*, 1961, *Come si agisce*, 1963, *Altri procedimenti*, 1965), fra i principali fondatori del Gruppo 63, Balestrini ha già avuto modo di scandalizzare i puristi componendo una poesia con un calcolatore IBM (*Tape Mark I*, 1961), e non ha tralasciato di dedicarsi alle arti visive (risale al 1961 la prima esposizione dei *Cronogrammi*) e alla scrittura teatrale (per musiche di Vittorio Fellegara e di Luigi Nono), percorsi paralleli che anche in futuro non abbandonerà.

La tecnica del *montaggio* di materiali verbali, eterogenei salvo eccezioni, costituisce una costante procedurale del lavoro artistico di Balestrini, in questi anni come in seguito. Guardiamo anzitutto ai suoi primi libri poetici: l'autore seleziona e combina per giustapposizione frammenti di linguaggio

della quotidianità (frasi fatte, banali conversazioni) o di linguaggio della pubblicistica (giornali, manuali di vario argomento) o, ancora, di opere letterarie antiche e moderne. Se nella scelta dei luoghi da cui effettuare i prelievi si registra dunque la massima libertà, nella fase di selezione dei brani l'autore pare prediligere espressioni dotate, in sé, di un basso contenuto semantico. La combinazione dei materiali, non celando ma anzi evidenziando tutte le "cicatrici" del montaggio, è realizzata in modo da ottenere ora l'urto violento dei frammenti, ora un'impressione (subito smentita) di continuità. Il risultato è spesso sorprendente: prelievi da linguaggi diversi, tagliati, confusi e montati, sono destituiti del senso originario eppure sembrano aggregarsi in modo tale da suggerire significati anomali e molteplici al lettore, che istintivamente si trova coinvolto nella costruzione del senso. Risulta chiaro, nella confusione provocata, che in primo piano si trova una scomposizione dei meccanismi della scrittura e che questa decisione decostruttiva è il primo significato della poesia. Il lettore è in grado di identificare la regola del montaggio e la struttura formale, precostituita, all'interno della quale l'autore ha introdotto il materiale verbale (terzine di versi di tre piedi, ad esempio, in *Apologo dell'evaso*, che apre la sezione balestriniana de *I novissimi*). La ripetibilità dell'operazione poetica di Balestrini (forse più apparente che reale, almeno per quanto riguarda i risultati), la disponibilità delle stesse strutture e degli stessi procedimenti ad un nuovo impiego con diversi materiali verbali, è anche una dichiarazione di democraticità della poesia (*Come si agisce* è il titolo della prima raccolta poetica, quasi si trattasse di un manuale d'istruzioni). L'autore si ritira dietro le quinte (rimanendo assolutamente "vivo", con funzione determinante), mentre sulla scena si accampano i procedimenti del fare poetico. Come ha notato Gian Paolo Renello,² questa "scena" della poesia è parente stretta della *Base magica* di Piero Manzoni, sodale di Balestrini in quegli anni. Mostra come tanta produzione linguistica non letteraria può essere letta come letteratura, se ad essa si applicano procedimenti che ne disinnescano la funzione referenziale e le attribuiscono una carica estetica.

Quanto detto a proposito della linea centrale del lavoro poetico di Balestrini in questi anni (Cinquanta e Sessanta) può essere confermato, fatte le dovute differenze, anche per altri ambiti e periodi successivi della sua produzione. Penso al primo romanzo sperimentale, *Tristano*, dove non è possibile riconoscere un narratore, i personaggi non sono definiti e si confondono l'uno con l'altro, i tempi verbali variano senza ragione apparente, si incontra il ricorrente artificio balestriniano della ripetizione di frasi singole secondo una logica combinatoria, si mostrano solo evanescenti nuclei tematici: la storia d'amore di una coppia, descrizioni stradali, di paesaggi montani o marini. Un romanzo intessuto di brani tratti da romanzi rosa, da manuali di geografia o di tecnica fotografica, da saggi storico-politici; ovvero un tessuto di linguaggi. Interessa qui annotare il sostanziale rispetto d'una fondamentale istanza poetica formulata da Balestrini al terzo convegno del Gruppo 63

(Palermo, 1965), laddove espone la propria idea di «romanzo artificiale», ovvero l'esigenza di un disegno strutturale: «Ovviamente non si tratta più dei disegni strutturali del romanzo naturalistico; non mi sento adesso di analizzare queste strutture ma mi sembra che (almeno per noi, o per la maggior parte di noi) si tratti per lo più di strutture derivate, derivabili, o in ogni modo apparentabili a strutture della poesia. Cioè di strutture puramente formali, che organizzano il materiale verbale».³ L'esempio di *Tristano* pare confermare le ipotesi riguardo lo stretto legame fra la sperimentazione linguistica e metrica delle raccolte poetiche e la prosa di romanzo. Ma può dirsi altrettanto dei più famosi fra i romanzi successivi, i "romanzi documento": *Vogliamo tutto*, *Gli invisibili*, *I furiosi*; o di un'opera come quella che qui presentiamo?

In alcuni critici (fra gli altri Enzo Siciliano⁴) *Vogliamo tutto* indusse l'impressione di una decisa soluzione di continuità rispetto ai procedimenti sperimentali adottati da Balestrini negli anni Sessanta. Infatti, stando alla superficie narrativa del romanzo, è possibile rilevare elementi quali la presenza di un eroe positivo, di una trama chiara e continua, di un linguaggio semplice, cui l'autore parrebbe restituire piena fiducia, capacità e compiti di mimesi realistica. Al convegno del 1965 Balestrini rifiutava l'ipotesi di attribuire (restituire) al romanzo il valore di strumento conoscitivo in grado di riannodare i fili, ormai spezzati, del rapporto con il reale. Al contrario, con questo romanzo lo sperimentalista degli anni Sessanta parve a qualcuno regredire verso il modello di scrittore "impegnato" del dopoguerra aspramente criticato, fra gli altri, proprio dal Gruppo 63.

Altre voci (*in primis* Umberto Eco⁵) sottolinearono, di contro, una strutturale continuità nel discorso letterario di Balestrini, mi pare con maggior ragione: in *Vogliamo tutto* vige la tecnica combinatoria di cui abbiamo parlato per *Tristano* e per le poesie degli anni Sessanta. Qui il montaggio riguarda prelievi dal linguaggio dell'operaio Alfonso (estratto da uno strumento tecnologico, il registratore, dopo una seduta autobiografica), volantini e giornali di agitazione, verbali di assemblea; materiali non omogenei ma dotati di un minimo comune denominatore, apprezzabile anzitutto dal punto di vista contenutistico, che mancava ai testi accolti nel montaggio di *Tristano*. Il testo viene suddiviso, dal punto di vista formale, in parti, capitoli e infine paragrafi («lasse» li definì per primo Mario Spinella,⁶ mentre Giuliano Gramigna li precisò come «unità, prima ancora che lessicali o sintattiche, timbriche»;⁷ sono l'elemento fondamentale di tutti i romanzi di Balestrini). Il disegno strutturale che guida la disposizione del romanzo corrisponde all'analisi sulla figura dell'operaio-massa e sul ciclo di lotte operaie del 1969 propria della corrente politica operaista, cui lo stesso Balestrini faceva riferimento. Per questo, in particolare, *Vogliamo tutto* fece parlare addirittura di una fiammata di realismo socialista, in chiave operaista. A me pare che lo schema operaista segua e non preceda la produzione linguistica coinvolta nella composizione del romanzo, funzionando da schema formale, e non informi di sé il materiale verbale ma la sua combinazione, se non nella

misura in cui protagonista e testi prescelti condividono quella impostazione ideologica. Nonostante l'intento anche propagandistico dell'autore, i modelli del realismo socialista rimangono cosa ben differente da *Vogliamo tutto*, che mostra sul piano tecnico-formale come sul piano gnoseologico una attitudine sperimentale. Dopo *Tristano*, e dopo il 1968-69, Balestrini non ha riveduto i fondamenti del proprio «modo di agire», piuttosto ha colto, nella generale presa di parola da parte di soggetti sociali che ne erano privi, la base per una nuova pratica di letteratura impegnata, capace di andare oltre il realismo. Il personaggio del protagonista-narratore di *Vogliamo tutto*, come quello de *Gli invisibili*, può aver subito una forzatura, una distorsione o uno sforzo di tipizzazione da parte dell'autore rispetto a come si presentava nel racconto originario, nel testo autobiografico che Balestrini ha usato come materiale nel proprio lavoro. Nemmeno questo fatto sarebbe un segnale della presenza di modelli di tipo "classico": non vi è qui uno scrittore che impugna la penna e tenta di rispecchiare una "fetta di realtà" e la lingua che essa "parla", sovrapponendovi magari la propria sensibilità individuale. Vi è uno scrittore che, al limite, può non scrivere affatto ma piuttosto riscrivere, e con particolari procedimenti pone sulla "base magica" della sua letteratura un dato, il prodotto linguistico di una determinata realtà. Per le stesse ragioni è da escludere che agisca un modello di inchiesta sociologica. Alcuni di questi romanzi hanno alla base testi, orali e scritti, che probabilmente si avvicinavano, nel loro stato primario, ad alcune delle *Autobiografie* di Danilo Montaldi. *I furiosi*, col suo andamento eroicomico, potrebbe essere una moderna storia della *leggera*. Ma si tratta, come ebbe a dire l'autore, della «messa in scena, come tutti i romanzi, di un linguaggio»⁸ (in questo caso vi è motivo di sciogliere il dubbio sistematico che giustamente colpisce, in sede critica, le dichiarazioni teoretiche e gli autocommenti degli autori). Ne *I furiosi* il "canto" degli ultrà del Milan; nel radiodramma *Parma 1922* il linguaggio dei protagonisti delle Barricate e di chi li raccontò negli anni Sessanta (lo storico De Micheli). Come lo spirito epico che anima queste pagine, anche quanto vi si trova di "realistico" appartiene a quei linguaggi e, in ultima istanza, appartiene a quelle storie. A Balestrini spetta la straordinaria capacità di farne letteratura, costruendo un coerente e coraggioso discorso letterario e politico.

Andrea Zini, Settembre 2002

¹ GRAMIGNA GIULIANO, *Un autore in cerca di personaggi*, in "La Fiera Letteraria", 29 dicembre 1966, p.19.

² RENELLO GIAN PAOLO, *Guida alla lettura*, in BALESTRINI NANNI, *La violenza illustrata seguita da Blackout*, Roma, DeriveApprodi, 2001, pp. 211-252: p. 217.

³ L'intervento di Nanni Balestrini è pubblicato insieme agli atti dell'intero convegno in BALESTRINI NANNI (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966: pp. 132-136.

⁴ SICILIANO ENZO, *Vuole la Fiat e anche il Pci*, in "Il Mondo", 19 dicembre 1971.

⁵ ECO UMBERTO, *Fra Marx e Pavlov*, in "L'Espresso – Colore", 21 novembre 1971, p.39.

⁶ SPINELLA MARIO, *Balestrini: "Vogliamo tutto"*, in "Rinascita", 26 novembre 1971, pp. 36-37.

Zini, A. (2002). *Il linguaggio sopra la base magica. Realtà e scrittura in Nanni Balestrini*, in Nanni Balestrini, *Parma 1922. Una resistenza antifascista*, Becchetti, M., Ronchini, G., Zini, A. (eds.), Roma: DeriveApprodi, 88-87423-93-8.

⁷ GRAMIGNA GIULIANO, *Una lingua costruita per dire cose vedute e patite*, in "Il Corriere della Sera", 28 gennaio 1987, p.16.

⁸ [Nanni Balestrini intervistato da Alfredo Giuliani a proposito de *I furiosi*], in "La Repubblica", 1 marzo 1994, p.30.